

Daniel CHARLES

MUSIQUES ECLATEES :

CAGE, FLUXUS, ET LE ZEN

"FLUXORCHESTRA PERFORMS 20 WORLD PREMIERS ! of avant-gagist music, yin-yang music, Donald Duck music, anti-neobaroque music, pataphysical music, no music. LaMonte Young conducting an orchestra of twenty unskilled instrumentalists."

(Annonce parue dans The Village Voice, 23-09-65)

Qu'une manifestation musicale se soit réclamée de Fluxus à la fois en se voulant "frivole" - pleine de gags, digne de Donald Duck etc. - et en affichant l'incompétence de ses protagonistes, voilà qui peut donner à réfléchir. Comme le fait remarquer Michaël Nyman, ce n'est pas tant la dérision qui importe ici, que le constat de la facilité : on savait fort bien, en 1965 - l'année où fut donné le concert dont nous parlons - que George Maciunas, devenu dès 1961 non pas certes le mentor, mais le manager des spectacles Fluxus, éprouvait une prédilection particulière pour Spike Jones, et que les Fluxpieces, happenings (Kaprow et Higgins), et autres events ou activities (George Brecht), s'inspirant plus ou moins des concerts futuristes et des actions dada, ne reculaient devant aucune provocation ; mais l'aveu direct d'un amateurisme militant, toute volonté de défi mise à part, révélait (en toute candeur) que la musique "expérimentale" pouvait parfaitement s'accommoder de performers inexpérimentés, et qu'elle convenait de ce fait à des tenants de la "non-musique" (no music), acteurs, poètes ou plasticiens (Nyman, 1974, 93). "Plus Nô que le Nô", ce mot de John Cage à propos des manifestations Zaj (Juan Hidalgo, Esther Ferrer, Walter Marchetti) pourrait s'appliquer à la plupart des Fluxpieces, si l'on convenait de remplacer soit le premier "Nô",

soit le second, soit - pourquoi pas ? - les deux, par la négation no. On se donnerait ainsi un critère de classement assez efficace, permettant de s'y reconnaître dans l'océan des Fluxpieces au prorata de leur fidélité 1) au Zen, 2) à Cage, et 3) à l'art des sons.

1) Au Zen : un sociologue réputé aux Etats-Unis, Kenneth S. Friedman, connu d'autre part pour avoir exposé au musée Guggenheim à New York en tant qu'artiste Fluxus sous le nom de Ken Friedman, s'avisant du caractère tranchant, définitif, lapidaire, bref "subitiste", de certaines notations "musicales" utilisées par les auteurs des Fluxpieces, s'est mis en devoir de rechercher leurs affinités avec les kôans, c'est-à-dire avec les énigmes que les zénistes proposent à leurs disciples en vue de les guider vers l'illumination. Le Word Event de Brecht (1961), par exemple, tient en ce seul mot : "Exit". Une autre version, moins elliptique, montre comment interpréter ce vocable : "Le public est prié de quitter la salle". Voilà, dit Ken Friedman, un bon exemple de "Fluxus zen", que l'on peut convertir immédiatement en une pièce visuelle, en un film, etc. : c'est du théâtre autant que de la musique, du théâtre qui fait voler la musique en éclats, et cela d'un seul coup (Friedman, 1983, 60-61). - Nous dirions qu'ici la musique est niée, mais au profit d'une théâtralisation d'obéissance Zen qui correspond à l'un des volets de notre jeu de substitution : l'oeuvre est "plus Nô" qu'elle ne nie le sonore, qu'elle n'est no music ; elle oblige le spectateur à agir, à se transformer en acteur, mais sans interdire formellement la production de sonorités, de bruits adventices. Elle autorise, en somme, une musique indirecte, par ricochet. Une bonne partie des partitions-miniatures de Brecht procèdent ainsi : piégeant l'environnement bruitique, elles sont, comme l'a observé Brecht lui-même, "de la poésie venant se réaliser dans le domaine

des faits, via la musique". Et il faudrait en dire autant, sinon plus, des oeuvres japonaises composées sous le label Fluxus : chez Mieko Shiomi ou Ay-O, chez Takehisa Kosugi ou Toshi Ichiyanagi, la "saveur orientale", comme dit Friedman, prévaut nettement ; on empêche l'exécutant de jouer une pièce de piano en multipliant les obstacles qui le séparent de son instrument, ou au contraire on lui demande de couper le fil auquel est suspendu un violon afin de précipiter la chute de celui-ci, et par là de déclencher un flash sonore inopiné, ^{(mais qu'on soit "gradualiste" ou "subitiste",} dans tous les cas, "on s'abstient", selon l'expression de Cage, "de rendre l'air ambiant plus lourd qu'il n'était" (cité par Nyman, 1974, 94). Il en va ^{(ainsi} de l'Appearance de Toshi Ichiyanagi, dans laquelle un modulateur en anneau (Ring Modulator) amplifie de manière imprévisible des sons instrumentaux entièrement "secs" au départ ; comme ^{dans} un jardin japonais de jadis, la lune, les nuages, la végétation alentour changent, le mouvement des étoiles se modifie dans le ciel, tout cela bouge, parce qu'"inclus dans le jardin ; et pourtant, rien n'est sous le contrôle de son créateur" (cité par Nyman, ibid.). - Mais que dire, en revanche, des pièces du compositeur coréen Nam-June Paik ? Ses premières réalisations, comme le Klavier Intégral (1958-1963) - un piano surchargé de "préparations" en tous genres - ou l'Urmusik (1961) - un caisson de bois agrémenté de fils, de cordes et d'une boîte de conserve en sautoir - figurent au musée de Vienne comme des objets statiques : la musique s'y trouve radicalement figée, réduite à un instrument hors d'état de jouer, et en ce sens rabattue sur son concept ; très vite, la violence pointe, comme dans le Violin with String (qui a été traîné dans la rue, à même le sol) (1961) ou dans Zen for TV (qui ramène l'image d'un téléviseur à une seule ligne lumineuse) (1961). Les performances (délirantes) de l'Hommage à John Cage (1959), de l'Etude for Pianoforte (1960) au

cours de laquelle Cage se fit couper la cravate et asperger de shampooing, et, à partir de 1964, des duos avec la violoncelliste Charlotte Moorman, ont défrayé la chronique ; sauf exception (par exemple : le TV Buddha de 1974, exposé au Stedelijk Museum d'Amsterdam), la "savour orientale" est largement occultée au profit d'une hystérie technologique tentaculaire ; si bien que l'on se trouve dans le cas de figure exactement inverse du précédent : l'oeuvre est plus négatrice, "no music" au sens nihiliste, que "Nō". Bien que féru de taoïsme, Nam-June Paik multiplie l'Occident par dix, au point que Friedman, rééditant la distinction naguère proposée par Alan Watts entre artistes Square Zen (érudits, pieux, conformistes) et Beat Zen (hippies et beatniks), estime pouvoir taxer Paik de crazy Zen, par opposition à Brecht ou aux Fluxistes japonais, plutôt sane Zen... - Naturellement, entre le "séné" (sane) et le "cinglé" (crazy), toutes les nuances existent ; et le même individu peut fort bien osciller de l'un à l'autre, le cas échéant dans la même partition. Cependant, le ton d'un Nam-June Paik entreprenant de "re-sexualiser" la musique est inimitable : la Young Penis Symphony, qui prescrit à dix performers mâles de crever à l'unisson autant de feuilles de papier en n'utilisant que les moyens du bord, ou la Cinquième Symphonie, qui invite une violoncelliste à jouer Le Cygne de Saint-Saëns sur son instrument, mais à l'aide d'un archet tenu dans son vagin, constituent des cas-limites, qui risquent de faire complètement oublier le résultat sonore !

2) On mesure ainsi la distance astronomique qui en est venue à séparer les adeptes de Fluxus de ce qu'il faut bien considérer comme leur point de départ : les cours de John Cage à la New School for Social Research, dans lesquels il se peut, comme l'a suggéré dernièrement Henry Flynt (1990, 280-281), que la première génération de fluxistes aient cru deviner (avant même l'adoption du label Fluxus) une incitation à

quelque débauche anti-artistique... Certes, Cage avait bien donné le coup d'envoi à ce que nous appelions plus haut l'"incompétence" musicale des performers : Al Hansen a raconté comment ~~il~~^{il} répondit à son professeur, qui l'interrogeait sur son degré d'acculturation musicale, en confessant son total analphabétisme à cet égard; Cage le félicita de "ne rien avoir à désapprendre" (Hansen, 1965, 93-94). Dans l'esprit de Cage, Al Hansen correspondait exactement à la définition du compositeur de musique "expérimentale" qui, ne prévoyant pas le résultat sonore de son geste créateur, largue son ego. La tentation de se débarrasser du même coup de l'art comme tel constituait à l'évidence une surenchère par rapport à l'émancipation ainsi recherchée : Cage ne demandait pas que l'on se libérât de la musique, mais que la musique fût elle-même libérée ; la musique, c'est-à-dire - pour un "empiriste radical", proche du transcendantalisme de Thoreau - l'écoute. L'"interpénétration" entre tous les êtres, sons et non-sons, que Suzuki avait inculquée au compositeur Cage en l'initiant à la logique du bouddhisme Kegon, serait garantie sans problème par la tactique de l'"indétermination quant à l'exécution": il suffisait d'"imiter la nature dans son mode d'opération". Donc, de "désapprendre" l'ego et sa culture. Ce qui nécessitait une discipline rigoureuse, consistant, en premier lieu, à faire entièrement confiance aux chance operations du I Ching.

3) Le degré de fidélité à Cage, c'est-à-dire à cet idéal de désenclavement vis-à-vis de l'ego, était donc bien un test de fidélité à la musique ; mais à une musique non encore produite, à une musique "expérimentale" au sens d'encore inouïe, au jamais entendu parce que jamais écouté : au silence, c'est-à-dire à l'ensemble des sons (ou non-sons) non voulus. Cage tenait 4'33" - un tacet à quoi fait écho, on l'a vu, l'Exit de Brecht - pour sa meilleure partition ; dès lors, et si l'on admet avec Cage qu'il n'est de musique qu'engendrée par le silence, une pièce comme la Confrontation No. 3 de Milan Knizak, qui se

résume en cette seule injonction : "Gardez le silence tout au long du jour", témoigne d'une compréhension profonde de l'art des sons : elle conduit celui-ci à se ressourcer. A ce titre, elle échappe au jeu de langage sur lequel nous avons fondé notre argument : il n'y a en effet nul paradoxe à reconnaître la positivité du silence, c'est-à-dire du bourdon incessant, du drone - murmure, rumeur ou clapotement de l'Il y a, synonyme de la constance et de la ténacité de l'Être. Comme dans les pièces Zaj, le Nô est lui-même dépassé : ce qui est visé est une forme de vie.

Mais une oeuvre comme la Contribution # 6, sous-titrée A Winter Carol, composée en 1961 par Dick Higgins, vaut encore d'être ici mentionnée. Voici son "programme" : "Cette composition peut être jouée par un nombre quelconque de personnes. Elles le feront en se mettant d'accord, pour commencer, sur la durée de l'exécution. Puis, elles sortiront, afin d'écouter la neige tomber." - Il s'agit, on le voit, d'une sorte de synthèse entre la durée (qu'affirmait la pièce de Knizak) et le frayage d'un espace (intimé par l'Exit de Brecht). On est, en fait, au plus près des Variations IV de Cage. Pourtant, Dick Higgins est l'un de ceux, parmi les étudiants de la New School, qui, sans se laisser aller au nihilisme de l'anti-art, ont adopté, par rapport à leur professeur, une position originale. Pour Higgins, il ne suffisait pas, contrairement à ce que pensait John Cage, de juxtaposer des arts différents pour que l'étincelle pût jaillir : au pluralisme des mixed-media, il fallait substituer un travail d'unification ou de "fusion des horizons" se situant dans l'espace entre les arts, et conduisant à la mise sur les rails d'arts inter-media ; la poésie visuelle, ou bien la poésie sonore, ou encore leur combinaison dans le happening, étaient à la fois de tels inter-media, et des arts à part entière, d'un nouveau genre. A Winter Carol n'en est-elle pas un exemple ?

Rappelons-nous pourtant ce qu'à l'orée de ses "Eclaircissements sur la poésie de Hölderlin", Heidegger nous confiait jadis, en re-

prenant l'une des plus admirables métaphores de Hölderlin lui-même : "les poèmes sont comme une cloche, qui pend à l'air libre, et qu'il suffit d'une légère chute de neige sur elle pour désaccorder. (...) Peut-être que tout éclaircissement de ces poèmes est chute de neige sur la cloche." (Heidegger, 1962, 7-8) - Nous formulerions en ces termes notre interrogation : la musique (à laquelle songe Cage, et qu'il souhaite retrouver telle qu'elle n'a jamais résonné encore), si l'on n'écoute que l'inter-medium de la neige, ne court-elle pas le risque d'être (avant même qu'on l'~~entende~~^{entende}) "désaccordée" ? Avec la "fusion des horizons", ne va-t-on pas trop vite en besogne ?

(Liste des ouvrages mentionnés)

- FLYNT, Henry (1990) : "Cage and Fluxus", in Richard Kostelanetz ed., Writings About John Cage, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993, p. 279-302.
- FRIEDMAN, Ken (1983) : "Fluxus Performance", in Gregory Battcock and Robert Nickas ed., The Art of Performance, A Critical Anthology, New York, E.P. Dutton, 1984, p. 56-70.
- HANSEN, Al (1965) : A Primer of Happenings and Time-Space Art, New York, Something Else Press.
- HEIDEGGER, Martin (1962) : Approche de Hölderlin, trad. H. Corbin, M. Deguy, F. Fédier et J. Launay, Paris, Gallimard. (Original allemand : Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, Frankfurt am Main, 1951).
- NYMAN, Michaël (1974) : Experimental Music : Cage and Beyond, Londres, Studio Vista, Cassel and Collier Macmillan Publishers.
-